L'artiste et son œuvre, le curateur et son exposition, le critique d'art et son texte, voilà trois figures emblématiques de l'art contemporain, exposées dans l'ordre de leur valeur symbolique. Dans ce schéma triangulaire, l'artiste arrive en premier. On lui attribue l'exclusivité de la création, à laquelle est associée l'idée d'auteur, celui qui peut dire "je" et qui génère de la fiction. Bref, celui qui donne matière à penser aux deux figures qui le suivent. Le curateur est celui qui assemble des œuvres et qui les associe. Le critique d'art, lui, a le rôle de l'arbitre, du juge, voire de l'intermédiaire entre l'œuvre et le public. Son texte est un commentaire de l'œuvre et de l'exposition. Dans ce triangle théorique, les trois pôles se rencontrent. Il arrive parfois même que certains échangent leurs rôles et que l'artiste devienne curateur ou critique d'art, et inversement. Les débordements sont fréquents. Mais l'échange des rôles n'invalide pas l'effectivité de ce schéma avec tout le cortège de présupposés qui s'ensuivent.

Par exemple, le vendredi 21 janvier 2000, dans un entretien pour *Libération*, intitulé "Comment une nouvelle critique a bousculé la création des années 90", à la question : "Cette attitude fait-elle du commissaire un artiste ?" le curateur et critique d'art Eric Troncy répond : "Elle implique que le commissaire dise "je" et revendique ses choix. Les œuvres y incitent. À quoi servirait un commissaire qui ne serait pas un artiste ?"

Ce genre revendiqué du commissaire-artiste pose explicitement le fait que, malgré la possibilité d'échanger complètement les rôles, dire "je" demeure une fonction attribuée avant tout à l'artiste. Appliquer ses choix personnels, pour un curateur, serait donc déborder de sa fonction traditionnelle pour faire de l'exposition un acte artistique. Pire, ce serait nier toute objectivité à ce travail et en faire un acte d'autorité, soumis à l'arbitraire du moi et à l'incompréhension des autres. Un commissaire ou un critique, pour dire "je", avec tout ce qui s'ensuit, doit-il nécessairement s'en excuser et dire "eh oui, je suis un peu artiste ?" De la même façon, pour un critique d'art, assumer, à ses risques, l'intention de donner un sens particulier à l'œuvre, impliquer ses choix esthétiques, politiques, son vocabulaire propre, ou même ses rêveries et sa sensibilité, c'est certainement s'affirmer auteur de son texte, sans pour cela devoir s'excuser de prétendre pouvoir imaginer avoir, un jour, joué à l'écrivain. Il s'agit ici de savoir quelle position s'autorise celui qui, sans autre déplacement, invente son propre rapport à l'art en écrivant.

La critique est médiatisée par un langage spécifique qui est l'écriture du

critique. Le curateur et critique américain Robert Nickas décrit ainsi cette pratique : "La critique d'art est une activité littéraire surgie d'une culture visuelle"[1]. Avec la notion d'écriture, appliquée au texte critique, se pose la question de la place de la fiction dans l'analyse critique. Car de la même façon que le lieu de la critique n'est pas exclusivement le texte ni le discours sur, celui de la fiction n'est pas exclusivement l'œuvre d'art. La question n'est pas tellement de savoir si le texte critique arrive avant ou après l'œuvre, mais de le lire pour ce qu'il est, de l'envisager comme une production autonome qui contient une part de commentaire sur l'existant et une part de proposition. Dans la diversité des productions critiques, un genre de textes se situe plus clairement entre l'analyse et l'écriture, il s'agit de ceux écrits à propos du travail d'artistes. La position du critique est, dans ce cas, celle de quelqu'un qui écrit, ayant toujours en vue, comme une contrainte, un objet extérieur. Une fois le critique d'art sorti du schéma simplifié des relations triangulaires du monde de l'art, c'est-à-dire de sa position de passeur entre l'œuvre et le public, ou de coucheur d'œuvres sur papier, il s'agirait de chercher l'étendue de ses capacités créatrices dans les textes qui ont un objet d'étude et fabriquent avec lui un monde particulier.

Pour désigner cette relation du commentaire et de l'écriture, Nathalie Quintane a associé deux mots : "fiction critique"[2]. Cette expression, appliquée au genre du texte critique, désigne une critique qui fictionne, c'est-à-dire un texte qui analyse une œuvre et qui, en même temps, s'en sépare et se détourne de son objet d'étude ; un texte qui pourrait aussi se suffire à lui-même. Dans ce groupe de mots, "fiction" est le substantif, et "critique", son adjectif. Mais les deux termes s'imbriquent de façon irrémédiable. Une fois l'analyse critique associée à la fiction, celle-ci analyse autant qu'elle fictionne, et inversement, la critique se met à fictionner en même temps qu'elle analyse. Tout texte qui est partagé entre ces deux motifs, l'analyse critique et la composition fictionnelle, peut être considéré sous l'angle de la "fiction critique". Cette expression permet de concevoir une relation indissociable entre un travail critique et un travail d'écriture, le chemin le plus étrange étant sans doute celui de la fiction dans le travail du critique d'art.

1 Robert Nickas, "A propos de la critique d'art: Un petit dessin vaut un long discours. Mais que vaut un long discours ?", in *Journal du Centre national de la photographie* n°16. Paris, 2002.

2 Nathalie Quintane, Appel à candidatures pour un atelier aux Laboratoires d'Aubervilliers, juin 2002.

J'ai un mauvais exemple de fiction critique, car il ne s'agit pas d'un texte critique, ni vraiment d'une œuvre, mais plutôt d'une de ces productions linguistiques qui accompagnent la présentation d'un artiste : sa biographie. Il s'agit de celle d'Ad Reinhardt décrite par Felix Gonzales-Torrès : "J'ai lu le livre qu'a fait Reinhardt à l'occasion de son exposition au Jewish Museum. J'ai été très impressionné par sa biographie, par la manière qu'il a eu de mélanger des événements historiques à ceux de sa propre vie. Je n'ai jamais vu cela fait de manière si minutieuse. Cela m'a beaucoup touché parce que je crois que les questions sociales, politiques et historiques, devraient trouver leur place dans l'atelier, de la même manière qu'elles façonnent ce que nous sommes"[3]. Une biographie, traversée par des éléments d'ordre collectif, place l'artiste dans un rapport existentiel à son contexte historique. C'est à la fois une position politique de son travail dans le monde et un jeu avec la convention qu'est la présentation de soi par la biographie. Voilà une espèce de fiction critique.

Devant l'œuvre, le travail du critique procède en deux étapes. L'analyse qui déconstruit et décompose les éléments constitutifs de l'œuvre en blocs : ceux des origines, ceux des liens avec l'extérieur et l'antérieur, ceux de la forme, ceux des références culturelles, ceux de la part inventée et de la part importée, ceux des assemblages… Il existe certainement quelque part une liste de ces blocs qui faciliterait la découpe de l'œuvre en rondelles, les étiquettent et les stockent efficacement sur des étagères. Puis, dans un processus inverse, le travail de synthèse recompose à partir des éléments découpés. Le critique passe devant les étagères, choisit ses rondelles et joue à recoller tel ou tel aspect de l'œuvre selon les besoins de son propre travail. C'est à ce moment de la recomposition qu'un certain mélange apparaît entre la réalité de l'œuvre et le travail d'écriture du critique. C'est à ce moment aussi que l'œuvre devient étrangère à celui qui l'a faite et reprend pied ailleurs. A l'issue de ces manipulations, une chose, avant tout, est de garder une exigence : celle de la cohérence de l'univers de référence. Lors de l'importation d'un travail (l'œuvre d'art) dans un autre (le texte du critique), il s'agit d'acorder les conditions d'existence d'un monde avec celles d'un autre. Roland Barthes, dans *Critique et vérité*, écrit en 1966, pose pour ce phénomène d'importation une règle de cohérence et d'exhaustivité qu'il appelle l'*anamorphose* : "Le critique dédouble les sens, il fait flotter au dessus du premier langage de l'œuvre

3 Joseph Kosuth – Felix Gonzalez-Torrès "Une conversation", *Trouble* n°1, Paris, 2002

un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes. Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose, étant bien entendu, d'une part, que l'œuvre ne se prête jamais à un pur reflet (ce n'est pas un objet spéculaire comme une pomme ou une boîte), et d'autre part, que l'anamorphose elle-même est une transformation surveillée, soumise à des contraintes optiques: de ce qu'elle réfléchit, elle doit tout transformer; ne transformer que suivant certaines lois; transformer toujours dans le même sens"[4]. Toute l'*objectivité* du critique tient donc non au choix du code, mais à la rigueur avec laquelle il applique à l'œuvre le modèle qu'il a choisi, fondant l'objectivité de ses descriptions sur leur cohérence. Pour que l'analogie soit parfaite, la seule nécessité est qu'elle applique les mêmes lois, quelles qu'elles soient, à toutes les parties de son objet. Même les lois les plus arbitraires, pourvu qu'elles soient systématiquement énoncées, évaluées et appliquées… Aujourd'hui, le critique s'autorise sans doute un rapport poétique vis-à-vis de son objet d'étude. Libéré de l'idée de vérité, il crée des lois issues de sa propre jurisprudence, de son expérience de terrain… Et pour cela, tout peut être vrai.

La Leçon de Stains (Pour une esthétique de la reconstitution)[5] est un texte de Jean-Charles Massera à propos du film *The Third Memory* de Pierre Huyghe, écrit sous la forme d'un palimpseste de *La Société du Spectacle* de Guy Debord.

The Third Memory est la reconstitution d'un film de Sydney Lumet, *Un après-midi de chien*, dans lequel le personnage principal, Al Pacino, est remplacé par la personne qu'il jouait, John Wojtowicz. Le scénario du film de Sydney Lumet s'inspire d'un fait divers qui à l'époque, a fait la une des journaux : l'échec du braquage d'une banque à Brooklyn, l'après-midi du 22 août 1972, par John Wojtowicz. Le film sort en 1975. Sur l'affiche, il est écrit: "And it's all true". Lors de sa détention, John Wojtowicz dénonce l'interprétation des faits et des personnages déformés par le romantisme idéologique du cinéma d'Hollywood. Il tente de rétablir, par la voix des médias, sa véritable histoire aux yeux de l'Amérique.

Le film de Pierre Huyghe, réalisé en 2000, est une entreprise d'appropriation, 25 ans plus tard, par John Wojtowicz, de son histoire personnelle et médiatique, avec les moyens mêmes qui l'en ont dépossédé, ceux du cinéma.

Dans *La Société du Spectacle*, publié en 1967, Guy Debord décrit un phénomène de "séparation achevée" entre la chose et son image. Les procédés de représentation produits par la société du spectacle retirent à l'homme moderne les moyens de créer sa propre image. Ces procédés déréalisants l'aliènent dans un rapport social univoque au monde.

Jean-Charles Massera est écrivain. Il a choisi pour ce texte une position extrêmement contraignante entre deux entités constituées: le film de Pierre Huyghe et le livre de Guy Debord. Pourtant, son travail de réécriture importe l'une dans l'autre, selon des lois appliquées de façon réciproque.

La Leçon de Stains reproduit l'ordre des chapitres de *La Société du Spectacle* ainsi que son découpage en paragraphes. La structure grammaticale des phrases et une part de son vocabulaire sont respectées. *La Société du Spectacle* transparaît dans *La Leçon de Stains*. Dans ce cadre, *The Third Memory* est introduit par des éléments descriptifs concrets. Au lieu de ce qui est énoncé en termes généraux par Guy Debord: "Tout ce qui était directement vécu s'est éloigné dans une représentation", Jean-Charles Massera introduit l'histoire d'un homme vivant: "Tout ce qui a été directement vécu par John Wojtowicz le 22 août 1972 dans une banque de Brooklyn s'est éloigné dans une représentation médiatique et fictionnelle". Au fur et à mesure du texte, les termes qui décrivent le film de Huyghe se substituent à ceux du texte de Debord, et ce qui en était exclu, l'histoire d'un sujet particulier, grandit par morceaux entiers, de plus en plus détaillés.

Ainsi, le palimpseste de Massera tire *La Société du Spectacle* vers d'autres conclusions que celles de Debord. Au lieu de la radicalité initiale du paragraphe 121 : "L'organisation révolutionnaire ne peut être que la critique unitaire de la société, c'est-à-dire une critique qui ne pactise avec aucune forme de pouvoir séparé, en aucun point du monde, et une critique prononcée globalement contre tous les aspects de la vie sociale aliénée. Dans la lutte de l'organisation révolutionnaire contre la société de classes, les armes ne sont pas autre chose que l'essence des combattants mêmes" ; au paragraphe 121, la version de Massera intègre à la "lutte", les "armes" contre lesquelles elle s'élève, parce qu'elles sont maîtrisés par quelqu'un (Pierre Huyghe) et pour un

4 Roland Barthes, *Critique et vérité*, éd. Seuil, Paris, 1966, p. 69.

5 Jean-Charles Massera, *La Leçon de Stains (Pour une esthétique de la reconstitution)*, éd. Centre Georges Pompidou, Paris, 2000.

"combattant" qui peut enfin parler en son nom propre (John Wojtowicz) : "La constitution d'une image de ses désirs et de ses revendications doit prendre une forme autre que la critique unitaire des représentations dominantes, c'est-à-dire une construction qui peut pactiser avec certaines formes de représentation dominantes à condition de pouvoir se les approprier ou de pouvoir en faire un usage qui nous soit *propre*. Dans la tentative de construction d'une image de ses désirs et de ses revendications contre les représentations dominantes et les comportements qu'elles impliquent, les armes ne sont autre chose que la *subjectivité* des combattants mêmes". Jean-Charles Massera débloque la situation de constat émise par *La Société du Spectacle* en y introduisant un sujet (John Wojtowicz) replacé devant son image médiatique.

La version de Pierre Huyghe réunit l'histoire vraie de John Wojtowicz et celle, médiatique et fictionnelle, du film de Sydney Lumet. C'est une "troisième mémoire" qui permet de superposer les deux versions en une seule. La réécriture du texte de Debord est un moyen de vérifier cette hypothèse en introduisant le film de Huyghe à l'intérieur. C'est pourquoi, le titre du chapitre I de *La Société du Spectacle* : "La séparation achevée", devient, dans le texte de Jean-Charles Massera "La séparation critiquée". La séparation de la chose et de son image, critiquée dans le film de Pierre Huyghe, l'est aussi sur le terrain même de *La Société du Spectacle*, dans le palimpseste de Jean-Charles Massera.

Mais pour Massera, réécrire le livre de Debord n'est pas seulement un moyen pour décrire la tentative, au cinéma, de réconcilier des représentations séparées d'un seul homme, c'est aussi un procédé qui rend possible une réponse littéraire à Debord. Réécrire le texte de Guy Debord, c'est s'autoriser à repasser dessus. Repasser sur un texte qui représente une impasse pour l'homme qui vit "dans des sociétés dans lesquelles règnent les conditions moderne de production". Cette "critique" de *La Société du Spectacle* s'en tire grâce à l'introduction de plus en plus détaillée des éléments de "fiction". la vie de John Wojtowicz et le film de Pierre Huyghe. Le texte de Massera associe l'analyse critique d'un film et d'un texte, grâce à l'introduction de l'histoire vraie d'un homme : "and it's all true", pourrait-il dire.

Le rapport que décrit Massera, de Pierre Huyghe avec le film de Lumet et le cinéma peut être comparé au rapport que Massera entretient avec le livre de Guy Debord. Car ce livre a aussi une histoire, et peut être envisagé assez simplement comme une forme autoritaire ou qui fait autorité pour tout ce qui concerne la critique de la société du spectacle, société à laquelle l'art d'aujourd'hui appartient bel et bien. Le texte de Guy Debord, et l'histoire qui lui a succédé, sont réunies par la "nouvelle version" de Jean-Charles Massera, 37 ans après sa publication.

Ainsi, de même que Jean-Charles Massera dit de "Pierre Huyghe [qu'il] s'est peut-être engagé dans une voie où l'esthétique de l'appropriation d'une forme aliénante de la culture (le cinéma) cède la place à une entreprise (une tentative) de réappropriation des représentations qui parlent en notre nom et place, une tentative où le sujet représenté – figuré – est invité à reprendre sa place au cœur même du dispositif spectaculaire qui l'a dépossédé de sa propre identité…", on peut dire de Massera qu'il s'est peut-être engagé dans une voie où le procédé littéraire du palimpseste appliqué à une forme autoritaire de la culture révolutionnaire (*La Société du Spectacle* de Debord) cède la place à une entreprise (une tentative) de réappropriation du texte qui empêchait de penser l'existence d'un sujet réconcilié avec son image sociale, et même l'existence d'un film (*The Third Memory*).

Ainsi, la critique de *La Société du Spectacle (La Leçon de Stains)* prend une autre forme que la critique unitaire de cette représentation autoritaire, mais pactise avec cette forme de représentation dominante car elle en fait un usage qui lui est propre (une "fiction critique"). Elle prouve ainsi qu'il est possible aujourd'hui d'associer le texte de Debord à des formes de représentation qui utilisent des formes de production de la culture dominante, à condition de se les approprier et d'y introduire une part de fiction.

De la même manière que Pierre Huyghe propose à John Wojtowicz de se substituer à Al Pacino, Jean-Charles Massera se réapproprie le texte de Guy Debord et propose à Pierre Huyghe d'en être une possible expérience d'interprétation. Il s'agit là d'une entreprise de défamiliarisation avec le texte de Guy Debord en même temps que d'une mise en abyme point par point de l'entreprise de Pierre Huyghe au cinéma.

Dans ce texte de Jean-Charles Massera où se croisent *The Third Memory* et *La Société du Spectacle*, l'un et l'autre mutent en autre chose. Ils ont tous les deux subi l'anamorphose et se combinent désormais intrinsèquement. La tournure est complète.

Bon. Et puis sinon, dans un autre genre, il y a l'artiste Éric Duyckaerts qui propose au critique d'art Jeff Rian d'écrire un texte pour son catalogue monographique. Alors Jeff se dit "Tiens, super ! J'aime bien

Éric!…". Jeff est américain, et il aime aussi les blagues à répétition de son pays. Alors Jeff se dit: "Bon, je suis critique d'art, je vais écrire un texte pour le catalogue d'Éric avec qui j'aime bien blaguer". Et là, Jeff, il invente une situation à partir de laquelle tout s'enchaîne. Le texte de Jeff s'appelle: "La blague au bout du chemin"[6]. Voilà: Jeff se voit en représentant de commerce. Il vante les objets de son patron "le Magister" (Éric). Il dit que ce sont "des choses qui font réfléchir les gens, qui les rendent heureux…". Elles sont toutes consignées dans un catalogue illustré "La Maison des Objets", et il a aussi quelques K7 vidéo dans son coffre.

Et là Jeff, il fait la fiction critique de Nathalie et l'anamorphose de Roland. Parce qu'il respecte le jeu des correspondances dans un univers de blagues américaines, dont le héros est un représentant de commerce égaré sur son chemin qui, dès le début, se trompe de blague, confond la chute, se fait foutre à la porte par la jolie fille du fermier, et se retrouve dehors, en panne d'essence. Le lendemain matin, il est dans le café d'une station-service. Il parle de son job à la serveuse et essaye encore de vendre ses objets. Il s'engage alors dans une grande conversation avec la serveuse et un client, un professeur. Ils feuilletent "La Maison des Objets" et voient une main à six doigts et deux pouces, des marelles en 0 et 1, une marionnette qui ressemble au Magister… Le représentant explique l'usage de ses "objets de réflexion", leur mode d'emploi, la qualité de leur fabrication… Son patron, il a tout expliqué à Jeff, "Le magister dit que…". Il lui a donné les trucs pour vendre ses objets. Le représentant avoue ne pas tous les comprendre à fond, mais il a pour lui l'amour de son travail: "Et la vérité, c'est que j'aime bien vendre ça. J'adore. C'est le truc le plus honnête qu'on puisse vendre… Je le comprends pas de la même manière que vous, mais j'y crois". Il voit la magie du truc et c'est bien suffisant. Il raconte que le Magister fait réfléchir, même sans parler, à des choses simples et importantes comme les dix doigts de la main, ou la logique des nombres… Par chance, le professeur qui est là connaît les "opérateurs booléens". Alors il dit lui aussi des choses à propos des marelles. Des choses auxquelles le représentant n'avait pas pensé. La serveuse, elle, dit que les mains à deux pouces, ça pose de sérieux problèmes pour rendre la monnaie… Ils testent les hypothèses

6 Jeff Rian, "La blague au bout du chemin" in Éric Duyckaerts, éd. FRAC Bourgogne, CRAC Sète, Galerie Emmanuel Perrotin Paris, Ensba Dijon, 2002.

contenues dans les objets du catalogue. Chacun aborde les objets à sa manière, selon ses préoccupations, ses envies et ses qualités.

Dans ces dialogues, Jeff Rian met en scène différentes possibilités de lecture des œuvres. Les objets commentés au cours de la conversation s'adaptent tour à tour aux interrogations du représentant, de la serveuse ou du professeur. Un critique d'art, comme tout représentant, a un langage spécifique qu'il doit pouvoir transmettre pour communiquer. C'est pourquoi Jeff Rian convoque plusieurs discours à la fois et tourne autour des œuvres de Duyckaerts comme on peut répéter plusieurs fois une même blague. "La visée critique passe ici par l'arme du comique", écrit lui-même le Magister à propos d'une de ses vidéos. Le mélange d'un sens intellectuel et d'un sens sensible et humoristique permettent à Jeff Rian comme à Éric Duyckaerts d'aborder naïvement ou simplement les interrogations métaphysiques sur le monde, l'homme, le langage ou la logique… Dans ce texte, une certaine complexité s'exprime dans un langage simple. Il fonctionne à la manière à la fois triviale et métaphysique des meilleures blagues qui reposent sur un tas de présupposés culturels.

Jeff Rian endosse alors vraiment consciemment le rôle convenu du passeur, celui d'un critique d'art qui explique et colporte la parole de l'artiste. La situation fictionnelle de ce texte articule le rapport du critique à l'artiste et au lecteur dans le rôle du client potentiel qui tient, dans ses mains, le catalogue des objets de l'artiste. Voilà un exemple de fiction critique qui emporte avec lui l'œuvre d'un artiste. Ce texte, en quelque sorte, est un de ces "What-if ", un scénario de simulation, vanté par Jeff Rian, c'est-à-dire une variante possible à partir de l'œuvre d'Éric Duyckaerts.

Avec la méthode "fiction critique", on arrive fièrement à une égalité de statut, à un rééquilibrage des hiérarchies entre la chose et son commentaire. Et, pratiquement, à un échange équitable entre le critique et l'artiste, à un juste retour du travail de l'un comme de l'autre. Robert Nickas le dit d'une façon sans doute très pragmatique: "J'ai beaucoup écrit sur des artistes dont le travail permet au mien d'exister".